عروسک خانه

نمایشنامه در سه پرده

هنریک ایبسن | بهزاد قادری | نمایشنامه‌های بیدگل: ایبسن (۹)

عروسکانی که باید معجزه کنند

این نمایشنامه (وقتی ما مردگان سر برداریم) اختتامیه‌ای بر سلسله نمایشنامه‌هایی است که با عروسک‌خانه آغاز شد و اینک با این نمایشنامه به پایان می‌رسد. [وقتی ما مردگان...] این چرخه را تکمیل می‌کند، و از آن تمامیت یگانه‌ای می‌سازد، و دیگر کارم با آنها [این چرخه] به پایان می‌رسد. اگر باز هم چیزی بنویسم، در بافت دیگری خواهد بود؛ و شاید هم به «فرم/ صورت» دیگری. (ایبسن، در Valency, 234)

عروسک‌خانه (۱۸۷۹) دومین اثر[۱] در چرخهٔ پدیدارشناسی ذهن و سیر جدل تاریخی برای رسیدن به آگاهی‌های متفاوت است؛ چرخه‌ای که از توصیف و تشریح «افراد در جامعه‌ای با معیارهای اخلاقی خام یا

۱. ایبسن عروسک‌خانه را آغاز چرخهٔ پدیدارشناسی آگاهی ذهن در تاریخ می‌داند؛ اما پژوهشگران آثار ایبسن، که نخستین آنها موریس وَلنسی در دههٔ ۱۹۶۰ است، پیش‌درآمد این چرخه را ارکان جامعه می‌دانند. این پژوهشگران به‌درستی استدلال می‌کنند علی‌رغم این واقعیت که «جهان اخلاقی» از پردهٔ پایانی عروسک‌خانه و با پرسش‌های نورا دربارهٔ نهادهای اجتماعی، قوانین، مذهب، جنسیت، آزادی، و عدالت آغاز می‌شود و در آثار بعدی گسترش می‌یابد، نباید از این نکته غافل شد که ارکان جامعه دقیقاً به مرحلهٔ پیشین شکل‌گیری «جهان اخلاقی» اشاره می‌کند، یعنی مرحلهٔ گذر انسان از بدویت به شهروندی و سامان یافتن نهادهای اجتماعی که سرآغاز ورود انسان به موارد فلسفهٔ اخلاق اجتماعی و خودآگاهی فردی است و، به همین دلیل، بهتر است در چرخهٔ موردنظر ایبسن اولین اثر به شمار آید.

نادرست» (Johnston, 39)، در ارکان جامعه (۱۸۷۷)، آغاز می‌شود و در آن انسان از عالم حیوانی به عوالم عقلانی «به‌عنوان سازنده و منتقد اصول اخلاقی» (Ibid.) می‌رسد. در این مرحله، ذهن با تشکیل جامعهٔ مبتنی بر قوانین خانواده و جامعه (در هیئت دولت‌شهر در بحث هگل) از خامی درمی‌آید. سپس نوبت به «رویارویی مرد و زن، خانواده و دولت» (Ibid.)، در عروسک‌خانه (۱۸۷۹)، می‌رسد. در مرحلهٔ بعد، این انسان تاریخی با «تقابل زندگی و مرگ (گناه و رنج)» (همان)، در جن‌زدگان (۱۸۸۱)، روبه‌رو می‌شود و، سپس به مرحلهٔ ستیز بین فردِ معتقد به اصول و جامعهٔ سودپرست، در دشمن مردم (۱۸۸۲)، می‌رسیم که در آن دو برادر رودرروی هم می‌ایستند که یادآور «مرحلهٔ فردگرایی سقراط‌گونه و کمدی اریستوفانی[1] [در دستگاه فلسفی هگل] است.» (Ibid.) از این مرحله به بعد، ذهن ضرورتاً برای مرور روابط خود با اجتماع به درون خود می‌خزد (می‌بینیم که پس از تنهاماندنِ دکتر استوکمان در دشمن مردم، در مرغابی وحشی گرگیرشِ آرمان‌خواه چند سالی در هویدال در تنهایی، یا به قول هگل به روال رواقیون، در بحر تفکر فرومی‌رود)؛ مسیحیت از معیارهای اخلاقی دور می‌شود؛ در ذهن فرد و جامعه دوگانگی پیش می‌آید؛ «طبیعت از کف می‌رود؛ و اسطوره‌های هبوط و ایثار، در مرغابی وحشی (۱۸۸۴)، جان می‌گیرند. آنگاه در گذرگاه‌های بالندگی ذهن در تاریخ، رفته‌رفته، افراد روشنگر سر برمی‌دارند و «ستیز سختی بین روشنگری و خودمحوری و خرافه»، در روسمرسهولم، آغاز می‌شود. پس از آن، باز هم تقابل سهمگینی بین میل به آزادی مطلق

۱. به هر مناسبتی تأکید کرده‌ام که در دراماتورژی دشمن مردم (برای ترجمه، نقد یا اجرا)، بهتر است هم‌زمان به این دو جنبه توجه شود. ایبسن دربارهٔ این اثرش آشکارا می‌گوید نمی‌داند آن را کمدی بنامد یا «درام»؛ نکته‌ای که آشکارا به مصلح بودن او دلالت دارد، نه به آنارشیست بودنش، آن‌طور که دکتر استوکمان است. می‌دانید در دیالوگ‌های افلاطون، سقراط با همهٔ طنازی‌هایش دربارهٔ روش رسیدن به یقین و معرفت، عاقبت در جایگاه دانای کل قرار می‌گیرد. این روش دکتر استوکمان نیز هست؛ اما ایبسن این جنبهٔ شخصیت استوکمان را با کمدی اریستوفانی متزلزل می‌کند؛ روشی که برای بحث‌های موردنظرش دربارهٔ فلسفهٔ اخلاق اجتماعی و سیاسی، فلسفهٔ اخلاق فردی در اجتماع و حدود آزادی‌های فردی ضروری است.

(رمانتیسم) و مسئولیت، در بانوی دریایی (۱۸۸۸)، آغاز می‌شود. در مرحلهٔ بعد، ذهن انسان اروپایی وارد «دورهٔ پساناپلئون و فرهنگ شهرنشینی و سرخوردگی‌های برخاسته از آن» (Ibid., 40) در هدا گابلر (۱۸۹۰)، می‌شود (هدا دختر سرهنگ گابلر، از نسلِ پساناپلئون، نماد ناهمخوانی حس‌انگیزی و آرمان رمانتیسم با زندگی «میان‌مایگان» است).

عروسک‌خانه نمایشنامه‌ای مونیخی-ایتالیایی در جریان خودتبعیدی ایبسن است که نخستین‌بار و همان سالِ انتشارش در تئاتر سلطنتی کپنهاگ بر صحنه رفت. اگر این نمایشنامه را از حیث شاعرانگی، صورتگری، و دغدغهٔ ایبسن دربارهٔ ساختار و پیرنگ با آثار قبلی او، مثل پر گِنت (۱۸۶۷) یا حتی با یک اثر رئالیستی او، مثل مرغابی وحشی (۱۸۸۴)، مقایسه کنیم، در نگاه اول، و حتی بعدها که بخواهیم منصفانه‌تر قضاوت کنیم، آن را هم‌سنگ این آثار نخواهیم یافت.[1]

اما در عالم ادبیات نمایشی و تئاتر، این جنبه‌ها همیشه موفقیت در اجرا و ارتباط را تضمین نمی‌کنند. «صورتِ فرهیخته/فاخر»، سبک پیچیده، و وجوه شاعرانهٔ یک متن می‌توانند کارگردان را هراسان و/یا سردرگم، تهیه‌کننده را در سرمایه‌گذاری دودل، و مخاطب را گیج یا حتی تحقیر کنند. «صورت»های ساده چنین مشکلاتی ندارند، به‌ویژه اگر از خمیرهٔ بحث و جدل مستقیم دربارهٔ امور ظاهراً عادی اما پیچیدهٔ زندگی باشند؛ زیرا شهروندان جوامع مدنی، برای بالندگی خردِ شهروندی، گفت‌وگو دربارهٔ بی‌عدالتی اجتماعی، تبعیض جنسیتی، نقش خانواده در آموزش‌وپرورش، تأثیر اقتصاد و فساد مالی و اداری بر اخلاق فردی و اجتماعی، ضرورت بازنگری در قوانین در پیوند با اخلاق فردی و اجتماعی، ناهمخوانی بین فرامین عشق (دل) و قانون (منطق)، و تأثیر نیروهای سیاسی و اجتماعی حاکم بر

۱. درواقع می‌توان عروسک‌خانه را اثری مستند خواند. زیرا رخدادی همانند آنچه در این نمایشنامه می‌بینیم، برای زوجی که دوست ایبسن بودند اتفاق افتاد: لورا شی‌لیر بی‌اطلاع شوهرش از کسی پول قرض می‌گیرد و این سبب می‌شود که همسرش، ویکتور شی‌لیر، نه‌تنها او را طلاق دهد، بلکه روانهٔ دیوانه‌خانه کند؛ هرچند سال‌ها بعد، و براساس حکم دادگاه، لورا برای نگهداری فرزندانش به ازدواج مجدد با همسرش درمی‌آید.